

Clonatio ex nihilo

Gaetano Bodanza a Palazzo Caiselli

25 ottobre - 22 novembre 2014



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI UDINE
DIPARTIMENTO DI STORIA
E TUTELA DEI BENI CULTURALI



FONDAZIONE
ADO FURLAN

Testi:

Alessandro Del Puppo, Caterina Furlan, Neil Harris

Foto:

Mirco Cusin, Laboratorio Fotografico del Dipartimento
di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Archivio Gaetano Bodanza

Si ringraziano:

Linda Bergamo, Marco De Anna

Stampa:

Lithostampa, Pasian di Prato (Udine)

In copertina:

Puar diaul, 1999.
Vetroresina colorata.

Risvolto di prima:

Bambini, nati nel 1994,
compiuti nel 1997.
Vetroresina dipinta.

Risvolto di quarta:

Figfoll rosso, 2009;
Figfoll blu, 2009.
Stampa UV su Dibond.

Gaetano Bodanza

Clonatio ex nihilo





Gaetano Bodanza

Clonatio ex nihilo



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI UDINE**
DIPARTIMENTO DI STORIA
E TUTELA DEI BENI CULTURALI

FAF

**FONDAZIONE
ADO FURLAN**



Introduzione

Con la mostra di Gaetano Bodanza, che segue in ordine di tempo quella di Beppino De Cesco e Carlo Vidoni, si conclude il primo ciclo triennale di esposizioni organizzate dalla Fondazione Furlan in collaborazione con il Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali dell'Università di Udine e finalizzate al confronto e dialogo di alcuni tra i più significativi artisti regionali con gli spazi di palazzo Caiselli.

Questa di Bodanza è anche la prima mostra allestita nel palazzo dopo la scomparsa di Italo Furlan, già presidente della Fondazione, cui credo sarebbe piaciuta molto per lo spirito caustico e corrosivo che impronta molte delle opere esposte.

Come si evince dalla bella intervista rilasciata da Bodanza ad Alessandro Del Puppo, le sue sculture, realizzate in vetroresina dipinta e in resina colorata e impregnate sul tema della nascita, della maternità e dello sdoppiamento, scaturiscono non solo da esperienze personali, collegate per lo più a ricordi d'infanzia, ma anche da riflessioni alquanto originali e spregiudicate su vari aspetti della modernità e dei relativi miti.

Sebbene esse costituiscano gli elementi di maggior impatto della rassegna, non meno interessanti e per molti versi complementari risultano le stampe digitali e il grande disegno a grafite su carta, che documenta la genesi di *Mamma mamma*, il gigantesco bambino corrucciato che accoglie il visitatore nel cortile di ingresso.

Una mostra tutta da godere e da meditare dunque, accompagnata dal presente catalogo a cura di Alessandro Del Puppo, che desidero ringraziare vivamente per il generoso, disinteressato e intelligente impegno.

Caterina Furlan

Presidente della Fondazione Ado Furlan

*Mater matuta nommos,
con ombrellino, 2006.
Vetroresina colorata.*



Uno spaventoso malinteso

Entro a Palazzo Caiselli la mattina e rimango di stucco. Finalmente, finalmente il giusto riconoscimento dopo tanti anni di servizio e dedizione. Una mia statua. In grande ... in grandissimo. Posto nel primo cortile, in un punto strategico, visibilissimo. Certo ci sono elementi discordanti. Imperfezioni rispetto alla percezione che ho di me stesso. Non mi sarei raffigurato così giovane, anzi infantile. Un bambino in fasce, seduto poi, con una espressione tormentata.

Successivamente, con amara, amarissima, delusione si rivela che non esiste alcun intento di onorarmi. È una scultura iperreale, che precorre l'arte dell'australiano Ron Mueck, in cui solamente l'immensità dell'oggetto esprime il sentimento grottesco di chi sta osservando: tutto il resto è perfettamente ordinario, banale, domestico, un bambino che piange *Mamma! Mamma!* per cui il dubbio si insinua puntuale: siamo transitati nel paese di Brobdingnag?

Oppure il bambino è normale e siamo diventati lillipuziani?

Le dimensioni del parametro si perdono, e la sera, uscendo dal palazzo, nel buio, con la pioggia che sgocciola sui fianchi del bambino, la sagoma diventa sinistra, per cui si affretta il passo, ma non si riesce a non passare vicino. Capita tuttavia di incontrare un'amica che mi dice: "che bello! hanno messo la tua statua nel cortile a Caiselli". "Sono contento", rispondo, "ma come hai fatto a riconoscermi? Dall'espressione sofferente?". "No, caro, da qualche altra cosa...". E la fama cresce anche così.

Neil Harris

Direttore del Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali

Figfoll bianco, 2009.
Stampa digitale. *Cascade*, 1991.
Intarsio fotografico.



Una conversazione con Gaetano Bodanza

Nel primo cortile di Palazzo Caiselli s'incontra una statua colossale, raffigura un bambino. Ha un cerotto sulla guancia, piange. È un lavoro del 1994, forse il tuo più significativo: *Mamma mamma*. Sicuramente è tra quelli di maggiore impatto. In questi anni il bambino ha viaggiato molto (Udine, Venezia, Parigi, Bruxelles...). Ha compiuto vent'anni, è diventato adulto. Ma resta un bambino che piange.

Già, mentre io quando l'ho fatto ero nel mezzo del cammin della mia vita. Vent'anni fa: ben prima di Ron Mueck.

Avevi già fatto sculture in precedenza?

Sì, sempre una scultura di vetroresina dipinta, altrettanto realistica: *Celibate man - La cavalletta si è rotta la zampetta*; è la figura dell'uomo celibe, con il bambino in braccia.

La figura del bambino gigante nasce da una specifica immagine dell'infanzia?

Mi hanno messo in istituto all'età di un anno. Uno dei miei primi ricordi è quello di una suora, che in realtà erano tre: la buona, la cattiva e la scema (c'è anche un mio quadro che ricorda la suora cattiva: l'ho ritratta rivestita di caucciù e gomma, con le borchie, che se ne va in giro minacciosa con il crocifisso). Ricordo che la suora cattiva mi aveva minacciato. Teneva con sé un bambolotto che, non sapevo come, apriva la bocca e ci diceva che ci avrebbe mangiato se noi avessimo parlato. La suora faceva aprire la bocca a questo bambolotto e io mi spaventavo, immaginando che potesse diventare gigante.

L'immagine del bambino nasce anche dalle visite che teneva l'arcivescovo di Udine, monsignor Giuseppe Zaffonato. Me lo ricordo gigantesco, con una voce minacciosa, tonante: un'apparizione preconciare. Avessi dovuto farlo come me lo figuravo da piccolo, ripetendo la visione di un bambino, sarebbe dovuto essere alto quattro metri. Un po' come l'hostess che ha poi fatto Charles Ray. Il gioco del bambino è l'opposto. Invece di raffigurare la mole di un adulto, esprimere la grandezza di un bambino. Non saprei come giustificare questa cosa. Però avevo già realizzato delle opere che

Mamma mamma, 1994.
Vetroresina dipinta.



Nella pagina precedente:
*Celibate man. La cavalletta
si è rotta la zampetta*, 1997.
Vetroresina dipinta.

Bambino, 1994-1997.
Vetroresina dipinta.

parlavano di clonazione oppure di creazione dal nulla, come Giove che fa nascere Minerva dalla sua testa e lei esce già adulta. Ecco anche la ragione del titolo: da creatio ex nihilo, clonatio ex nihilo.

Ma perché quelle dimensioni?

È una sorta di gioco o forse d'ironia. L'adulto non vede più il bambino come è solito; lo vede enorme, incumbente, mentre lui stes-



Bambino, 1994-1997.
Vetroresina dipinta.

so si fa piccolissimo. È una specie di delirio, o forse un riscatto o un errore di clonazione (a me aveva colpito la storia della pecora Dolly). Oppure potrebbe trattarsi di una certa scienza eugenetica, dove si tenta di creare la perfezione attraverso una chirurgia che insegue il mito di una figura ideale. Ma questo l'aveva già fatto Michelangelo! Quando la gente guarda il David non vede incarnato un ideale unico ma un insieme di ideali: il sesso è di un quindicenne, il volto di un ventenne, il dorso di un trentacinquenne.

Tu pensi dunque che l'artista operi nello stesso modo?

Secondo me i greci hanno raggiunto la perfezione totale perché perché tutte le parti delle loro sculture sono perfettamente congruenti. Nelle opere di Michelangelo non si sa mai bene a chi appartengono le varie parti che concorrono a formare le figure.

Tramonto, 2006.
Stampa digitale.

E nei tuoi bambini i dettagli a chi appartengono?

Ho cercato di inventarmi un bambino abbastanza proporzionato. Una specie di clonazione. Mi interessa lo sdoppiamento. È un altro tipo di gioco, come nel caso della doppia scultura dei bimbi: uno che sorride e uno che piange. È una cosa che faccio anche con i paesaggi: c'è sempre questo aspetto gemellare: per esempio, il doppio tramonto. Apparentemente è bellissimo da vedere, ma in realtà due soli produrrebbero la catastrofe: la terra non saprebbe intorno a quale sole girare. Però tutto questo rende l'idea della clonazione della natura.

È anche il caso delle sculture che raffigurano le madri?

Quelle non sono più intese solamente come "clonazioni". Innanzitutto la tecnica è diversa. Sono sculture modellate in resina unita





al pigmento e non in vetroresina dipinta. Faccio anche tutto il resto: gli occhi, ad esempio, dipingendo dentro emisferi di vetro. Appiccico le sopracciglia, faccio i capelli. Queste opere è come se fossero delle figure giunte dallo spazio. Avevo in mente Sirio, la stella intorno alla quale ruota una stella nana bianca. La chiamano il "Cucciolo". Ecco qui: madre e figlio. Ma c'è di più. Le leggende dicono che abitanti di Sirio sono i Nommos, esseri che prendono la forma di delfini, squali, oppure sirene. Gli indigeni Dogon raccontano che essi hanno visitato in tempi remoti l'Africa. Ne sono scaturite fantasiose teorie, secondo le quali possiamo ritrovare l'orientamento delle piramidi egizie nelle mappe stellari, come se quelle insomma rispecchiassero le costellazioni di Orione, del Toro e così via, come se seguissero un progetto unitario di un primo unico architetto. Io a Palazzo Caiselli ho messo una di queste madri "cosmiche" nel cortile esterno. E ho pensato che potesse riparare se stessa e il figlioletto dalle intemperie con un ombrellino rosso. Mi pare stia bene,

Nella pagina precedente:
Mater matuta,
la nana bianca, 2007.
Resina colorata



Mother and child, 2008.
Resina colorata.

G.K.B. nasce il 10 ottobre 1979.
Performance. Palazzo Grassi,
Venezia, 1979.

no? Più che come una clonazione, queste sculture sono pensate come un ibrido tra animale e pianta.

È questa la ragione dell'evidenza un po' «vegetale» di queste sculture?

Sì, c'era stato un passo avanti rispetto alle figure clonate. Pensavo alla forma come a un'ibridazione tra oggetti completamente diversi: poniamo, una tazzina da caffè e i miei occhiali. È una cosa che facevano anche i surrealisti, lo so.

In questo caso tu da dove partivi? Da disegni? Hai un'idea complessiva del lavoro, ci giungi per tappe regolari o procedi per tentativi? Tutto il mio lavoro dall'inizio a oggi potrebbe sembrare così diverso... Mi dicono che cambio stile perché confrontano disegni, sculture, dipinti che formalmente possono apparire molto diversi; in realtà, tutto affonda in una radice comune. Il mio percorso è vario, certo; comunque comprende sempre dell'ironia. Negli anni settanta decisi di capire come poteva essere fatta la *Gioconda* dalle mani in





G.K.B. nasce il 10 ottobre 1979.
Performance. Palazzo Grassi,
Venezia, 1979.

giù. Era anche il dilemma duchampiano, quando lui sotto la Monna Lisa mette l'acrostico LHHOQ, "elle a chaud au cul". È maschio o femmina, è lui stesso, l'essenza di Leonardo? Mi piaceva entrare in questo tema giocando.

Un gioco in cui ha avuto una parte decisiva anche la performance. Sì, per esempio quella che ho fatto per Palazzo Grassi, a Venezia. Era intitolata *G.K.B. nasce il 10 ottobre 1979*? Anche lì entrava in gioco la questione della nascita. In quel caso, io nascevo già adulto. Dovevo infatti percorrere tutto nudo un budello di plastica fatto a fusione, dentro il quale avevo versato cinque bidoni di grasso in-

dustriale per motori di navi. C'era con me una ragazza. Sembrava di essere in una sorta di catena di montaggio: lei aveva il compito di accompagnare il bambino-adulto all'uscita dell'utero dandogli già un compito per la vita. In quel caso, io nascevo come artista il 29 agosto 1979? Il punto interrogativo è dovuto anche al fatto che io non ero in grado di sapere se davvero sarei stato capace di inscenare questa nascita, poiché, una volta entrato nel tubo, non ero affatto certo di riuscire ad uscirne! La performance ci insegna a essere attori veri: ma al tempo stesso ci mette nella condizione di recitare la parte una sola volta, accettando il rischio del fallimento. Per cui io sono entrato dentro quel budello di plastica e mi ci sono voluti una ventina di minuti per attraversarlo. C'era il rischio di asfissia, ma alcune persone erano pronte con degli strumenti per intervenire e aprire il budello. Sono comunque arrivato alla fine, ma il fondo era chiuso come un sacco; ho rotto con i denti quello che rappresentava il diaframma. Sono riuscito così a fuoriuscire sopra un telo quadrato che aveva già le mie misure: volevo ricordare l'uomo vitruviano di Leonardo. Appena uscito, la guardiana di questa catena di montaggio, mescolata una sostanza con dell'oro liquido, mi appose un timbro. Il timbro era un riferimento a Beuys, che li usava per il suo lavoro politicamente legato alla democrazia diretta, al rapporto tra l'individualità e partecipazione. Io tutto questo l'avevo simboleggiato con due cerchi e una croce: prima sono proprietà della Chiesa e poi proprietà dello Stato. E mi sembra chiara anche la simbologia: c'è la merda e c'è l'oro.

Dopo questo lavoro, volli chiudere il ciclo delle performance, dato che stavano diventando così diffuse e popolari. Proprio nel 1979 stava avvenendo un ritorno generale alla pratica della pittura. Bonito Oliva partì con la Transanguardia, poi tutti gli altri. Purtroppo Gregory Battcock, il critico americano che all'epoca mi seguiva, restò vittima di un omicidio la vigilia di Natale del 1980, a Portorico.

Però, nel tuo caso, non c'è stato un ritorno alla pittura: tu avevi dipinto e disegnato sin dagli inizi.

Certo, prima di fare le performance ero pittore. Avevo fatto la serie dei *David* e delle *Gioconde* "reintegrate" nella parte bassa. Poi venne l'epoca dei grandi disegni e dei quadri con gli indiani, tra 1980 e 1983, e a seguire le altre serie: le *Idropitture astratte*, che ho cominciato nel 1983 e che non ho mai smesso di fare, poi la serie *America*, dove ricombino i miti statunitensi (il dollaro, Topolino, Superman). Una di queste l'ho donata proprio a voi in occasione del trentennale dell'Ateneo.



Attack, 2002.
Grafite su carta.



Ti ricordi dove abbiamo collocato il lavoro?

Sì, naturalmente. Sta nella biblioteca di via Tomadini. Mi fa piacere. Sono stato in collegio anche lì.

Con la serie americana inizi anche a sfruttare le tecniche digitali.

Sì. Ma i primi lavori di montaggio vennero fatti interamente a mano, anche se sembrano prodotti dal computer. Il paesaggio con la doppia cascata, per esempio, è un collage: un collage d'immagini tratte dai poster commerciali di paesaggio, ritagliati e intarsiati, modificati con del colore e poi verniciati e levigati. L'effetto è quello della stampa digitale, un'immagine liscia e uniforme. Ma è fatto a mano. Il tema dello sdoppiamento mi ha sempre interessato. Non è mai un fatto di specularità: è sempre invece una questione gemellare. Proprio come nei paesaggi: la doppia cascata, il doppio Cervino. Diventando il monte doppio, per me uno appare come santo (la montagna magica e incantata) e l'altro come assassino (la montagna che ci attira nei suoi orridi e può ucciderci).

*Scambio delle prigioniere, 2002.
Grafite su carta.*

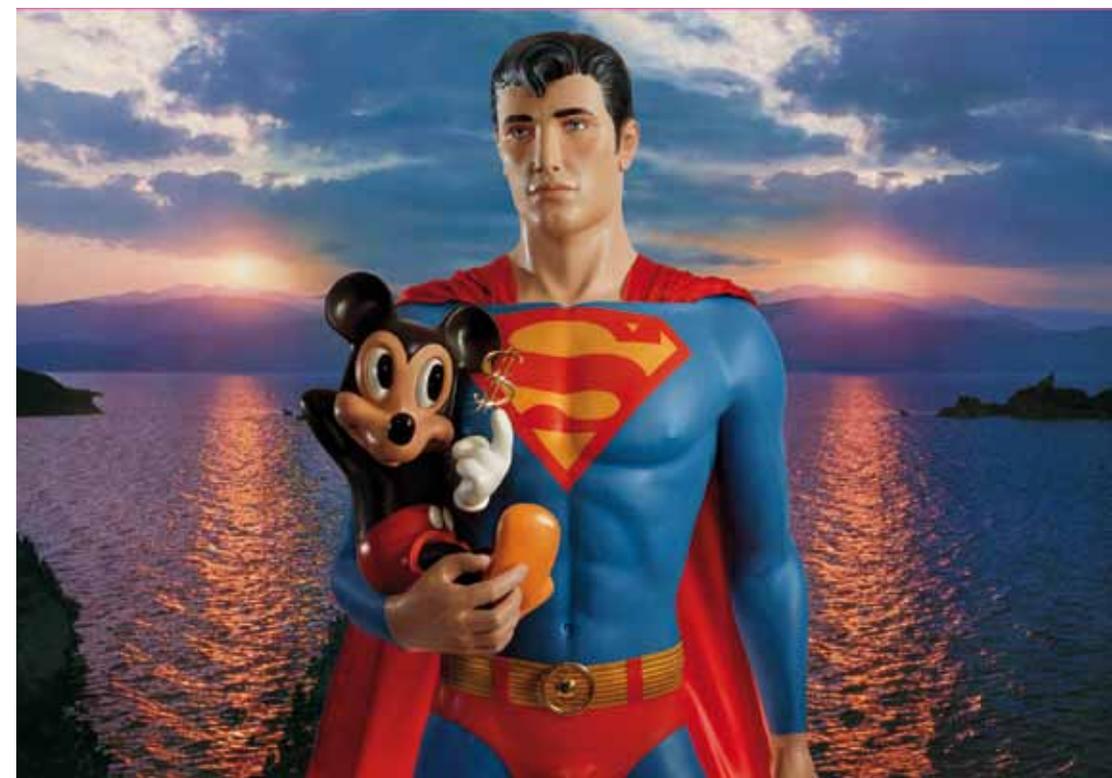
Oltre ai temi della clonazione e dello sdoppiamento, mi pare compaia anche quello della progressione infinita. Per esempio, in molti episodi della serie che hai voluto intitolare a Bosch e nelle tante opere di lì derivate.

Ci sono immagini che in effetti presentano una successione infinita, una continua clonazione. È come un frattale che si svolge verso l'infinito. Credo sia una mia angoscia personale, forse rivolta alle vite precedenti che ciascuno di noi a volte sente di aver vissuto, e forse rivolta anche verso le mie vite future. Si fermerà mai questo ciclo? Esiste o no? A volte ho la sensazione di aver avuto altri vissuti, come un brivido. Questo frattale è il ciclo della vita: dalla morte si genera la vita, come accade nelle foreste e in tutta la natura.

Qui a palazzo Caiselli hai portato anche i tuoi lavori più recenti, prodotti interamente in digitale.

Derivano dalle idropitture, tecnica di azione pittorica non con il

*American Trinity, 2002.
Stampa digitale su alluminio.
Biblioteca di Economia e
Giurisprudenza,
Università di Udine.*



Cascade, 1991.
Intarsio fotografico.

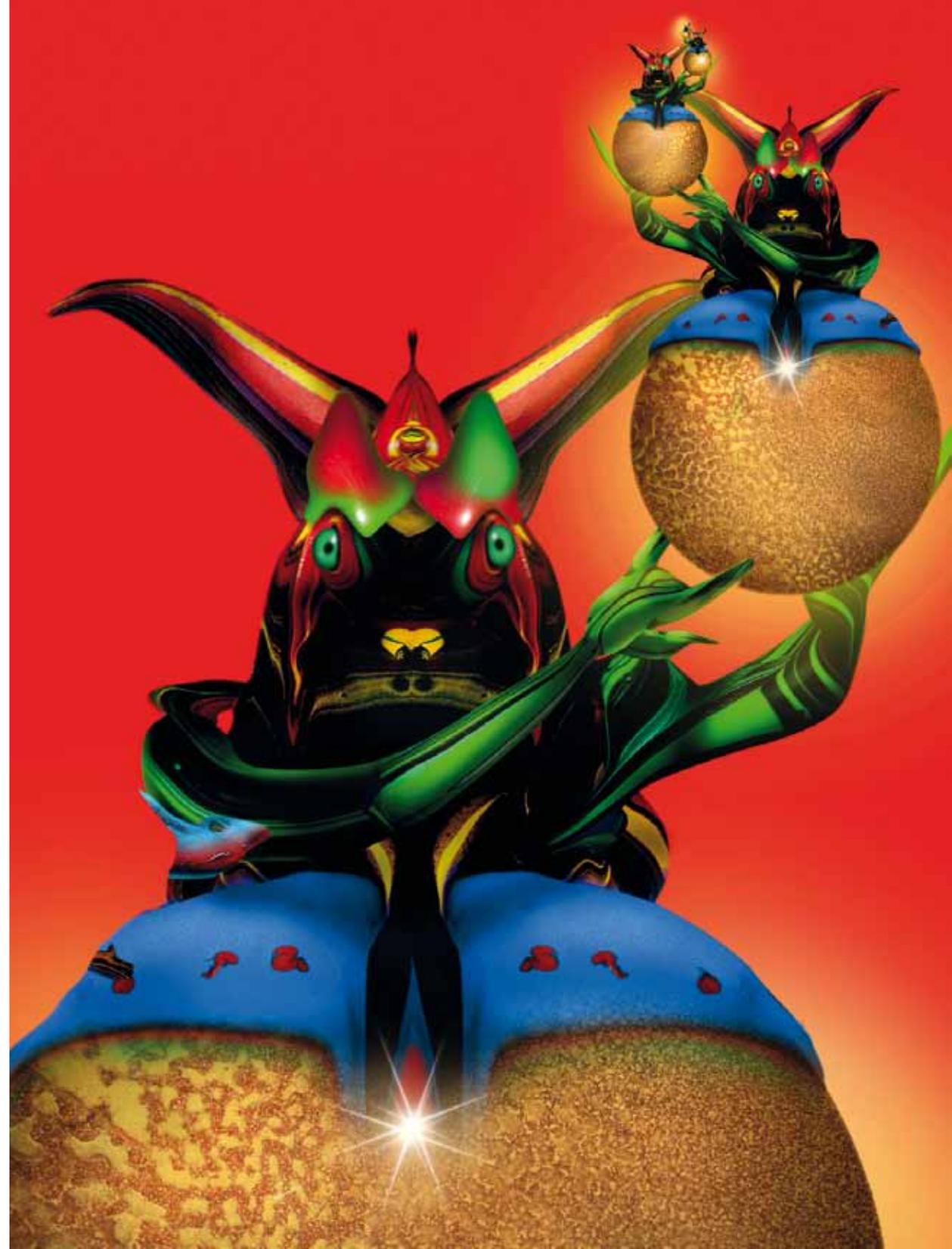


pennello ma con strumenti che mi fabbrico da solo. I colori sono quelli per pittura da esterno, non acrilici: pitture industriali molto resistenti anche all'acqua. Gli elementi originali sono conservati in cornici di plexiglass, senza fondo. Dalle idropitture astratte estrapolo alcuni dettagli scansionandoli dopo una macrofotografia. Rielaboro con Photoshop creando questa sorta di teatrini, di storie. Per esempio nell'enorme quadro *Folla* ci sono pochissimi riferimenti alla realtà; forse puoi intravedere una donna e un bambino, il resto è una mia invenzione: come se tutto l'universo si fosse radunato lì. In una versione che ho presentato qualche anno fa a Trieste c'era un bambino che gridava; in quella conservata in casa mia c'è invece il mio cane Rocky.

Anche questa è una sorta di clonazione: parto da una cellula e ne estraggo un corpo, una figura. L'invenzione di questi temi sta nella macchia che diventa un personaggio. È un procedimento un po' leonardesco partire dalle macchie di umidità sulla parete per ricavarne una figura.

Hanno colpito molto anche gli *Acari*. Qualcuno li ha giudicati repellenti, altri divertenti. A me paiono davvero teneri. Una bella coppia.

Gli acari rientrano nel tema della clonazione. Infatti possiamo considerarli i nuovi custodi della natura, visto che ci sono delle divinità messicane, come Tlazolteotl, che sono anche divinità purificatrici, "stercorarie": hanno a che fare con la sporcizia. L'offerta a queste divinità comprende tutto ciò che l'uomo considera come rifiuto: l'urina, gli escrementi, la sporcizia, come simboli del peccato. Ricevendo queste offerte la divinità restituisce pulizia al mondo, ne redime i peccati. L'idea è interessante: ritorna in effetti quella polarità tra oro e merda di cui parlavo prima. A Tlazolteotl bisognava rendere omaggio con tutto ciò che gli orifizi del corpo potevano offrire; ma c'era anche chi offriva oro, qualcuno anche la moglie. Gli acari in realtà sono degli spazzini che vivono in mezzo a noi, anche se non lo vediamo; che si nutrono della nostra pelle, dei nostri scarti organici. Pensa se non ci fossero gli acari. Forse la vita cesserebbe? In ogni caso, sono degli esseri benevoli, perché hanno la capacità di riciclare la sporcizia, partecipando a un ordine naturale. L'idea che si possano ingigantire, come ho fatto io, è per portarli a fagocitare tutte le nostre immondizie. Loro crescono con i nostri scarti e così io li faccio diventare grandi come dinosauri. L'aspetto repellente in realtà cela un'immagine positiva, un ruolo fondamentale. Possono sembrare simpatici,





Folla, 2012.
Stampa UV su Dibond.

buffi, io li vedo simpatici. Potrebbero essere una coppia, ma io li inserisco in diverse installazioni. A volte stanno insieme alle sculture dei diavoli, a volte invece con i bambini.

Sembra una contrapposizione voluta. L'allucinato realismo di figure scultoree di perfetta proporzione, e l'ammasso informe degli acari. Noi cerchiamo di essere talmente puliti che non ci rendiamo conto di quanto stiamo inquinando il mondo. Ciascuno di noi ogni giorno produce inquinamento: più una casa è asettica più chi ci vive dentro è soggetto a malattie. Da qui nasce l'idea degli acari che puliscono il mondo e che ne diventano i martiri. In realtà io li vedo come

angeli custodi. Come il maiale, che viene indicato come impuro per giustificare il fatto che lo dobbiamo mangiare, mentre in sé sarebbe un animale molto pulito.

Insomma, si capisce che il tuo lavoro è organizzato entro una serie di polarità. Naturale/artificiale, bambino/adulto, pulito/sporco... Qui s'inserisce il discorso della rupofobia e del ciclo che vi ho dedicato. Il progetto è nato quando ho voluto utilizzare come tema per la pittura i prodotti e le immagini delle case di moda: i profumi, i corpi perfetti delle fotomodelle, le réclame patinate. Tutto questo per me è rupofobia, ossia la paura dello sporco e l'ossessione per la

Nella pagina successiva:
Acari, 1998.
Vetroresina colorata.
Sulla parete a sinistra:
Puar diaul, 1999. Vetroresina
colorata.



Nuovo ora, 2008.
Stampa UV su Dibond.

sua rimozione. Mi pare sia un aspetto presente in molti lavori contemporanei. Quella di Jeff Koons, inconsciamente oppure no, è arte rupofobica: lui fa tutto così *superclean*, sterilizzato. In un certo senso questo avviene anche con le immagini dei paesaggi rielaborate. Non scelgo le cascate o i deserti in quanto tali, quanto piuttosto un'immagine già scelta da un fotografo, costruita a tavolino per una pubblicazione. Un'immagine che già nasce come cosmesi; io ci lavoro sopra e provo a mettere in evidenza il suo aspetto più inquietante: con lo sdoppiamento, come ti dicevo, e con il contrasto tra la pretesa di pulizia assoluta dell'immagine e invece i miei interventi fantasiosi, un po' grotteschi, senz'altro «animali». Una sorta di sporcizia digitale.

Resta ovviamente la più ovvia tra le contrapposizioni: **bello e brutto, buono cattivo. Cioè, per esemplificare, la coppia angelo/diavolo che hai voluto collocare sopra il tavolo di pietra nel passaggio tra i due cortili.**

In questo caso però l'angelo ha gli occhi rossi, e il diavolo ha gli occhi azzurri. Resta così il dilemma, chi dei due è l'angelo, chi il diavolo? A noi è stato insegnato che il diavolo ha certe connotazioni, ma è un'invenzione. Io di solito pongo questo quesito: "il diavolo è più diavolo in quanto diavolo o in quanto vecchio?". Il concetto di diavolo è un'invenzione. In genere lui è associato al male e l'angelo al bene, ma io li ho umanizzati. Inoltre non ho voluto rappresentare il diavolo come un mostro, ma quasi come un simbolo erotico. Tra





l'altro sono incatenati tra loro, hanno in qualche modo un destino comune; sono un po' il dilemma di noi stessi: abbiamo tutti, io per primo, dei lati buoni e cattivi. Quando ho realizzato un ciclo di disegni dedicati a *La filosofia nel boudoir* del Marchese de Sade, lì certo mi sono immedesimato nel personaggio negativo. Sono immagini crude, ma non sono disegni pornografici.

Ricordano Tom of Finland.

Sì, però con un altro tratto. Espliciti, non di rado, in certi casi anche truculenti. Qualcuno l'ho poi esposto qui a Udine, alla 3G, in una mostra intitolata *Musica per organi caldi*: citando ovviamente Bukowski.

In altri casi invece il disegno si fa più delicato, accademico, quasi. Potrei ricordare un *San Sebastiano* fatto per la prima mostra di Parigi. In effetti, sembravano dei disegni classici. Oppure la Nike di Samotracia partendo dalle polaroid. Ho ripreso il drappeggio della Sant'Anna di Leonardo per comporre la parte inferiore della mia *Gioconda*. Ne ho fatta una serie, alcune avevano anche con gambe maschili. Di questi disegni non ci rimane molto. Diversi sono andati venduti, altri rovinati.

Lavori come artista da quarant'anni. Ci hai appena menzionato alcuni tra i tuoi primi (bellissimi e oggi rari) lavori. Qual è stato il tuo rapporto con il mercato e con i collezionisti?

La *Gioconda* con le sue parti basse, il *David* che fa lo strip-tease, oppure la Nike di Samotracia itifallica erano delle provocazioni per l'epoca e funzionarono. Feci la prima mostra a Parigi nel 1974, in una piccola galleria quasi sconosciuta. Marguerite Batigne mi aveva offerto di esporre nella sua galleria, La Passerelle St. Louis. Ma in realtà avrei dovuto farla da Alexander Jolas. Avevo infatti conosciuto Luciano Anselmino, quello che ha fatto la prima mostra di Warhol in Italia, grandissimo collezionista. Anselmino mi disse: manda affanculo tutti e fai la mostra da Jolas. Certo, a pensarci bene, Jolas era Jolas: il numero uno, il cavallo vincente. Aveva gallerie a New York, Madrid, Milano. Era il gallerista di Warhol, di Yves Klein, di Ed Ruscha. Io restai però fedele agli accordi con la piccola galleria. Fatto sta che la gente è venuta lo stesso, anche in quello spazio sconosciuto. Fu un colpo, anche per Parigi. La maggior parte degli artisti andavano verso l'arte concettuale o verso il minimalismo. E io che mi presentavo con la Nike che sfoderava un enorme fallo! È venuto fuori un casino, c'era chi mi adorava e chi mi odiava. Ho avuto come cliente Robin Russell, il duca di Bedford. Si scatenaro-



no certe ire, proprio perché quella mostra l'avrebbe voluta anche Jolas. Lui seguiva con molta attenzione il mio lavoro. A ventiquattro anni mi sono ritrovato in un mondo internazionale. Tutto a un tratto, il massimo che potessi desiderare. Ma poi ci sono stati molti cambiamenti in quell'ambiente.

Quanto c'è di biografico nel tuo lavoro?

Praticamente tutto. In qualche modo l'artista ritrae un po' sé stesso, in modo naturale. Anche Picasso assomiglia alla sua opera. Quando qualcuno mi chiede un ritratto io ci metto me stesso: io riesco a ritrarti solo entrando dentro, conoscendoti. Allora cerco di immedesimarmi, mettere il meglio o il peggio di me.

È la risposta che desideravo avere.

Questa conversazione tra Gaetano Bodanza e Alessandro Del Puppo si è tenuta a Udine il 20 novembre 2014.





Gaetano Bodanza è nato a Udine nel 1950. Ha studiato a Venezia presso il Liceo Artistico e la Facoltà di architettura. Esordisce come pittore nel 1974. Dal 1979 presenta le sue performance presso importanti sedi espositive: Palazzo Grassi a Venezia, Palazzo dei Diamanti a Ferrara, presso la New York University e la mostra del Cinema di Venezia, Festival di Spoleto. Ha inoltre esposto a Parigi, Stoccolma, Colonia. Il suo lavoro spazia dal disegno alla pittura alla scultura, oltre al video e alle tecniche digitali. Vive e lavora tra Udine e Parigi. Il suo sito è www.gaetanobodanza.com.

Acaro (dettaglio), 1998.
Vetroresina colorata.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2014
presso la Lithostampa - Pasian di Prato (UD)